Sabine Sanio
Verschlissener Prunk – Von der ästhetischen Aura der Armut

Vorbemerkung
Musik und Armut ist letztlich nur die unerfreuliche Spielart des leidigen Themas Musik und Geld, das spätestens mit der Entstehung der bürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft beginnt, alle Lebensverhältnisse zu durchdringen. Eins sei deshalb hier schon vorweggenommen: Hartmut Möller, der morgen die ökonomische Dimension der Künstlerexistenz erläutert, hat bereits in der Ankündigung seines Vortrags darauf hingewiesen, daß sich kein unmittelbarer oder eindeutiger Zusammenhang zwischen ökonomischen Verhältnissen, pekuniären Erwartungen und künstlerischer Qualität im Sinne irgendeiner Art von Abhängigkeit oder Kausalität herstellen läßt. Dem will ich hier keineswegs widersprechen. Anders als Möller geht es mir allerdings nicht um die Frage nach den realen Beziehungen, sondern um die ästhetische Reflexion dieser Beziehungen in den und durch die Künste, insbesondere in der Musik.

Thema meines Vortrags ist also nicht, auf welche Weise ökonomische Fragen die Lebensweise von Künstlern, Komponisten und Musikern prägen, sondern wie sie Eingang in innerästhetische Problemstellungen finden, also ihrerseits ästhetisch und insbesondere musikalisch thematisiert und reflektiert werden. Dazu ist vorweg festzuhalten, daß diese Thematik in der Moderne eine durchaus bedeutende, aber nur schwer faßbare Rolle spielt. Es gibt zwar eine ganze Reihe von Konzepten, die das Verhältnis von Musik und Armut oder, allgemeiner, Kunst und Geld ästhetisch reflektieren. Doch bei näherem Hinsehen erweist es sich als außerordentlich schwierig, die verschiedenen künstlerischen Zugriffe auf die Fragen des Ökonomischen in eine Ordnung zu bringen. Bezeichnend für die Schwierigkeiten, diese Thematik aus ästhetischer Perspektive systematisch darzustellen, ist die Art und Weise, wie die italienische Künstlergruppe Arte povera, bekannt für ihre Vorliebe für einfache, ärmliche Materialien, zu ihrem vielsagenden Namen kam. Sie hat ihn sich nicht etwa selbst gegeben hat – die Bezeichnung, die letztlich weit über diese Kunstgruppe hinaus erhellend wirkt, stammt ursprünglich von einem Kunstkritiker. Doch auch wenn damit ein zentraler Aspekt dieser Gruppe benannt sein mag – die Auseinandersetzung mit den Momenten des Ärmlichen und Verbrauchten nimmt im Selbstverständnis der Gruppe nicht den zentralen Platz ein, den der Name suggeriert.

Ähnlich scheint es sich mit der gesamten Thematik zu verhalten – es ist schwer, ihre ästhetische Relevanz genau zu benennen, ohne daß diese deshalb einfach negiert werden könnte. Die Idee einer musikalischen Armut, einer ärmlichen oder armen Musik ist ebenso komplex wie vieldeutig. Im Verhältnis von Kunst und Geld, in der (ästhetisch formulierten) Erfahrung von Armut artikulieren sich unterschiedlichste Vorstellungen und Fragestellungen. Grundsätzlich kann Armut in der Kunst fast alles bedeuten. Dieses Thema taucht überall auf, es ist jedoch schwer zu fassen und scheint sich jeder abschließenden Interpretation zu entziehen.

Ein vielversprechender Ausweg, den mir auch die Veranstalter des „Audio Poverty“-Festivals mit dem von ihnen formulierten Titel für meinen Vortrag nahegelegt hatten, ist die historische Betrachtung. In diesem Sinne will ich versuchen, zumindest einige der relevanten Aspekte im ästhetischen Verhältnis von Musik und Armut zu beleuchten und Ihnen näher zu bringen. Vielleicht gelingt es mir dabei, auch die grundlegende Komplexität der Problematik zu erhellen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die gesellschaftliche Situation der Künste im späten 19. Jahrhundert, exemplarisch dafür steht Paris, damals besonders für die bildenden Künste Zentrum und führende Metropole der künstlerischen Entwicklung. Im Paris dieser Zeit

und in den dort entstehenden künstlerischen Positionen lassen sich die gesellschaftlichen Veränderungen und ihre Folgen für die Künste am deutlichsten nachvollziehen.

Ästhetische Autonomie

Um die Situation am Ende des 19. Jahrhunderts zu verstehen, muß man die Entwicklung seit dem späten 18. Jahrhundert und die damals aufkommende Idee der ästhetischen Autonomie berücksichtigen. Es ging dabei nicht etwa um den Charakter des Schönen, seine Zweckfreiheit, sondern um die gesellschaftliche Stellung der Künste. Im Zuge der fortschreitenden Ausdifferenzierung etablierten sich in dieser Zeit neben Wissenschaften und Rechtssystem auch die Künste als eigenständiger Geltungsbereich. Ästhetische Autonomie bedeutete insofern zunächst die Trennung der ökonomischen von der ästhetischen Dimension der Kunst. An die Stelle des Auftraggebers, der bei jedem Werk konkrete Vorstellungen erfüllt sehen möchte, tritt der Markt. Der Künstler erhält dadurch die Freiheit, die ästhetische Eigenlogik eines Werks zur Entfaltung zu bringen, erst im nachhinein kann er Käufer suchen. Dafür beteiligt er sich, so die ursprüngliche Idee, am freien Spiel von Angebot und Nachfrage, das dem Marktmodell zugrunde liegt. Dieses Marktmodell konnte sich allerdings nur in wenigen Bereichen durchsetzen, viele Künste sind nur eingeschränkt oder gar nicht marktfähig. Und während sich manche direkt am Geschmack des Publikums orientieren, finden andere stets nur ein kleines Publikum und organisieren sich deshalb unabhängig vom Publikumsgeschmack.

Die Kunst war keineswegs auf die Idee ästhetischer Autonomie angewiesen, im Gegenteil, ihre Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Ästhetik, die damit in die Lage versetzt wird, Kunstwerke als eine Wirklichkeit sui generis zu beschreiben und zu verstehen. Aus der Idee ästhetischer Autonomie ergeben sich außerdem weitreichende Veränderungen für das Selbstverständnis der Künste und ihre gesellschaftliche Rolle. Im späten 18. Jahrhundert wird zum ersten Mal ein grundsätzlicher Anspruch der Künste auf Freiheit und Eigenständigkeit erhoben.

Die Vorstellung ästhetischer Autonomie bedeutet schließlich eine nachhaltige Aufwertung des Publikums. Diesem ist nun die Beurteilung der Werke übertragen. Daraus entsteht die Notwendigkeit, den Geschmack des Publikums zu verbessern und heranzubilden, infolgedessen erhielt der Diskurs über künstlerische Fragen vermehrte Beachtung. Er wurde zunehmend zu einer öffentlichen Debatte über die Kriterien ästhetischer Urteilsbildung. Daran beteiligten sich neben Kunsttheoretikern und Philosophen stets auch Künstler. Im 20. Jahrhundert wird diese Debatte zusehends mehr von Künstlergruppen oder ihnen nahestehenden Theoretikern geprägt.

Zu den Themen dieses Diskurses gehört die Frage nach der Haltung der Künste zur bürgerlichen Gesellschaft und zum Marktmodell – hatte die Ausdifferenzierung der verschiedenen Geltungsbereiche in der bürgerlichen Gesellschaft für die Künste zunächst als Befreiung gewirkt, kam es bald zu Veränderungen in der Sichtweise auf die Organisationsformen der bürgerlichen Gesellschaft. Genau genommen setzt die innerästhetische Debatte über Musik und Armut, Kunst und Geld erst jetzt, also am Ende des 19. Jahrhunderts und zwar in Paris ein.

Gesellschaftskritik?

Die Künstler im Paris des späten 19. Jahrhunderts erfuhren gewissermaßen am eigenen Leib, wie die bürgerliche, kapitalistische Gesellschaftsform das Leben veränderte. Schon bald suchten sie deshalb sich von den Auswirkungen des neuen Marktmodells unabhängig zu machen. Sie hatten zunächst auf der Seite des Bürgertums und der bürgerlichen Gesellschaft

gestanden, die mit dem Markt vor allem die Freiheit von persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen erreichen wollte. Doch mit dieser Freiheit waren neue, subtilere Zwangsverhältnisse verbunden. Infolge dessen nahm die Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft unter den Künstlern bald erheblich zu.

Während die aufkommende Industriegesellschaft im späten 19 und frühen 20. Jahrhundert enorme Betriebsamkeit entwickelte, suchten viele Künstler sich von diesem Geschehen zu distanzieren. Ihre Kritik galt der instrumentellen Vernunft, die bei dieser Entwicklung am Werk war. Die Stoßrichtung der Debatte zeichnete sich bereits in Deutschland an der Wende zum 19. Jahrhundert ab, als sich angesichts der Aussichtslosigkeit aller Bestrebungen, in Deutschland ähnliche revolutionäre Prozesse in Gang zu setzen wie in Frankreich, viele Hoffnungen auf die Künste richteten – so entwarf Friedrich Schiller die Vorstellung von den Künsten als Reich der Freiheit und Ort gesellschaftlicher Transformationsprozesse. Als im späten 19. Jahrhundert in Frankreich ebenfalls restaurative Verhältnisse herrschten, entstand auch dort ein neues Interesse für die Künste. Autoren wie Baudelaire oder Flaubert zeichneten genaue Bilder vom urbanen Leben und den neuen ökonomischen Zwängen des Bürgertums.

Andere Künstler hingegen entdeckten ihre Vorliebe für das Nutzlose – in gewisser Weise handelt es sich dabei auch um eine Variante des Schönen, schon weil sich dieses durch Zweckfreiheit auszeichnet. Es gibt unterschiedliche Spielarten des Nutzlosen, der Luxus gehört ebenso dazu wie etwa in Vergessenheit geratene Lebensformen oder vergessene Überbleibsel einer veralteten Kultur – die Surrealisten entdeckten immer neue auf ihren Spaziergängen in den Pariser Straßen und Passagen. Dagegen ergriffen die Künstler des Ästhetizismus und l'art pour l'art explizit für Reichtum und Luxus Partei. Luxus ist letztlich nichts anderes als eine Form von Überfluß, und insofern nutz- und funktionslos. Die Künstler schlugen sich auf die Seite der Aristokratie, und stellten sich damit gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Bourgeoisie die Entwicklungsimpulse liefert, während die Aristokratie einer vergangenen Epoche angehört.

Ein nachdrückliches Bild von der Kritik, den die Künstler des *l'art pour l'art* an der industriellen Betriebsamkeit formulierten, lieferte der von Walter Benjamin beschriebene Flaneur, der demonstrativ seine Schildkröte ausführt, um für die Langsamkeit Partei zu ergreifen. Ähnlich wie der Flaneur verweigerte sich ein Künstler wie Oscar Wilde den ökonomischen Notwendigkeiten, wenn er seine Kunst beim Dinner im Gespräch mit Freunden demonstrierte, statt sich der Produktion von Büchern und anderen verkäuflichen Produkten zu widmen. In solchen Haltungen betonen diese Künstler ihre Unabhängigkeit, dabei war schon damals die gesellschaftliche und erst recht die ökonomische Lage vieler Künstler schon damals oft genug geradezu aussichtslos. Werke wie Joris Carl Huysmans' *À rebours* zeigen genau diese Ausweglosigkeit der Situation.

Die Künstler-Bohème dieser Zeit kam durch die neue künstlerische Freiheit, bei der sie allein den Gesetzen des Marktes, dem Wechselverhältnis von Angebot und Nachfrage unterworfen waren, zu nachdrücklichen Einsichten in die Zwänge, die unmittelbar aus dem sogenannten freien Spiel und den anderen Gesetzen des freien Markes resultierten. In ihrem Faible für Luxus und kostbare Materialien brachten diese Künstler zudem ihre Vorbehalte gegenüber einem neuen und bedrohlichen gesellschaftlichen Phänomen zum Ausdruck: In der damaligen städtischen Bevölkerung, überwiegend Industriearbeiter, kündigte sich bereits die moderne Massengesellschaft an, die schon bald die bürgerliche ablösen sollte.

Musik und Armut

Spätestens seit Puccinis *La Bohème* gibt es eine musikalische Vorstellung davon, wie die armen Künstler leben. Bei Puccini ist die Story von den verarmten Künstlern noch an eine geradezu deliziöse Differenzierung der Ausdruckswerte und eine opulente Instrumentierung gekoppelt – gemessen am Sujet könnte man von einer falschen Wahl der Mittel sprechen. Dieser Widerspruch ist nur wenig später bei Komponisten wie Strawinsky und Satie durch eine geradezu stolz vorgezeigte Armut überwunden. Auch wenn Satie und Strawinsky unter ganz unterschiedlichen ökonomischen Bedingungen arbeiteten, so ist doch bei beiden die Reduktion der Mittel auch eine Konsequenz ihrer Distanzierung von der alten Ausdrucksästhetik und damit auch Indiz für ein neues künstlerisches Selbstverständnis.

Bei Puccini waren es Bühnenfiguren, die den Ofen mit ihren Manuskripten zu beheizen versuchen. Im ersten Weltkrieg zieht Igor Strawinsky in seiner *Histoire du Soldat* die ästhetischen Konsequenzen aus dem allgemeinen Desaster – das Stück ist für ein Wandertheater geschrieben und begnügt sich mit entsprechend kargen musikalischen Möglichkeiten. Die alte ästhetische Maxime von der Ökonomie der Mittel erhält hier eine neue Bedeutung, die im 20. Jahrhundert immer wichtiger werden sollte. Die Sparsamkeit beweist keineswegs Armut, sondern ganz im Gegenteil vor allem Intelligenz und Virtuosität im Umgang mit den Materialien und Verfahren.

Saties Kompositionen wirkten lange Zeit vor allem wegen der völligen Fremdheit seines musikalischen Denkens ungewöhnlich spröde. In seinem Denken und Komponieren agiert er völlig unabhängig von den Trends seiner Zeit, bewegt sich gedanklich wie musikalisch in ganz anderen Zeiten. Die im neogregorianischen Stil komponierten *Ogives* scheinen das Mittelalter wieder aufleben zu lassen, die *Gnossienes, Gymnopédies* und *Socrate* sind im sogenannten *Néogrec* gehalten und beschwören das antike Griechenland herauf. Auch bei Strawinsky könnte man von einer Flucht aus der Zeit sprechen, doch diese ist unmittelbar durch die Erfahrungen der Gegenwart motiviert. Der russische Komponist bediente sich in der *Histoire du Soldat* eines Märchentons, um den traumatischen Erfahrungen des ersten Weltkriegs musikalischen Ausdruck zu verleihen.

Eine ähnliche Form von radikaler ästhetischer Ökonomie hat die zweite Wiener Schule ausgebildet, und das gilt weniger für die Idee der Privataufführung ohne skandalhungriges Publikum – darin blieben sie hinter den Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, aber auch Strawinskys Lust am Skandal zurück, die ließen das reine Werk, statt es wie die Zwölftonkomponisten zu verteidigen, lieber im Stich und verschrieben sich der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Publikum. Kaum übertroffen werden kann hingegen die in den Werken der Wiener Komponisten betriebene Reduktion der Mittel, ihre Fähigkeit, etwa in Schönbergs *Pierrot Lunaire* oder in den atonalen Stücken Anton Weberns, mit der äußersten Reduktion nicht allein die größtmögliche Steigerung der Effekte zu erreichen, sondern damit auch die zugrundeliegenden Strukturmodelle freizulegen. Das Material scheint seinen Charakter zu verändern, es offenbart seine konstruktive, konzeptionelle Dimension. Angesichts dieser Virtuosität wird verständlich, inwiefern Reduktion der Mittel in den Künsten dazu dient, Reichtümer erfahrbar zu machen, die bis dahin ganz unbekannt waren.

Kritik des ästhetischen Materials

Strawinsky und Satie gehören zu den wenigen Komponisten, die im erweiterten Umfeld der historischen Avantgardebewegungen agierten und mit deren Gesellschaftskritik und ihren Anti-Kunst-Positionen vertraut waren, Die Kritik richtete sich zunächst, etwa bei den Futuristen, allein gegen die Kunst und ihrem musealen Charakter, doch schon bei den Dadaisten wie bei den Surrealisten, galt sie der Gesellschaft als Ganzer. Die Künste hingegen wurden vor allem wegen ihrer affirmativen Tendenzen kritisiert, die auch nach dem Ende der

auf Repräsentationsfunktionen beruhenden Kunstauffassung weiter virulent waren – Herbert Marcuse spricht in diesem Zusammenhang von ihrem affirmativen Charakter. Die Anti-Kunst-Konzepte der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten sind nicht zuletzt Ausdruck für den nachdrücklichen Zweifel an der Möglichkeit, diese affirmativen Tendenzen zu überwinden.

Auch wenn heute kaum noch radikale Anti-Kunst-Konzepte vertreten werden, so sind viele daraus hervorgegangene Ideen noch immer virulent. Dies gilt insbesondere für Ansätze, die sich weigern, Kunst als eine Form oder eine Art Ornament eines Lebens in Reichtum und Luxus zu begreifen. Dazu gehört die demonstrative Distanzierung von den früheren repräsentativen Aufgaben der Künste – die ja auch heute noch erfüllt werden, wenn auch meist nicht mehr von Vertretern avancierter ästhetischer Positionen. Die Reduktion der Mittel erscheint dann als ästhetische Konsequenz der Erkenntnis, daß für eine sich autonom begreifende Kunst jede Nähe zu Macht und Geld fragwürdig erscheinen muß. Im 20. Jahrhundert hat die Lust an wertvollen Materialien stets etwas Fragwürdiges. Dada, Fluxus, Arte povera und Low-Tec-Konzepte sind Varianten einer Ästhetik, in der nicht mehr die Idee der Schönheit im Mittelpunkt steht und auch nicht die Idee des Kunstwerks, für dessen Vollkommenheit auch die ausgesuchten, reinen und wertvollen Materialien stehen.

Es gibt natürlich auch die direkte politische Option – so etwa bei den Fluxus-Editionen, die der Amerikaner George Maciunas betreute, und beim Konzept des Multiples, mit dem Künstler in den 60er und 70er Jahren ein anderes, weniger finanzkräftiges Publikum ansprechen wollten. Insgesamt liegt in ästhetischen Konzepten, die mit abgenutzten und verbraucht wirkenden Materialien operieren, eine Verweigerung gegenüber den gewohnten Vorstellungen von Kunst und Schönheit. Mit der Verwendung von ärmlichen Materialien gelingt es ihnen zudem, existentielle Erfahrungen in den Blick zu nehmen. Einfache, verbrauchte und ärmliche Materialien sind aber auch Sinnbild für unsere kreatürliche Existenz und die damit einhergehenden Prozesse des Verbrauchs, der Zerstörung, des Konsums, die sich in unserem Leben ständig vollziehen. Dazu gehört auch das Scheitern und die Einsicht in die Endlichkeit jeder Existenz.

Zur Absage an die opulenten, reichen Materialien wie zur Parteinahme für einfache, gebrauchte oder sogar wertlose Materialien gehört auch das Spiel mit der Vergänglichkeit, die Absage an die Idee der Dauer, der Zeitlosigkeit des Kunstwerks. Die Vergänglichkeit der Materialien – am klarsten vielleicht bis heute artikuliert in Beuys' Fettecken, die für Leben wie für Vergänglichkeit stehen und die Restauratoren und das Publikum mit entsprechenden Fragen und Problemen konfrontieren. Die Konfrontation mit den Bedingungen unserer kreatürlichen Existenz bedeutet immer auch eine Annäherung an die Sinnlichkeit, doch die erscheint nun zumindest ambivalent, neben den Sinnenfreuden kommt auch die Einsicht in die Endlichkeit und die unablässige Bedrohtheit der eigenen, ja, jeder menschlichen Existenz mit ins Spiel.

Schließlich kann die Armut auch für die Idee stehen, daß die Bedeutung der „irdischen Welt" zugunsten von transzendenten Erfahrungen relativiert werden muß. Damit kommen religiöse Konnotationen einer Verweigerung gegenüber gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen ins Spiel – für die Künste eine Reminiszenz an alte Bündnisse, hatten sie doch auch für die Kirche oft genug Repräsentationsfunktion. Verweigerung gegenüber Reichtum und Luxus kann aber auch eine Form sein, um an Erfahrungen des Immateriellen zu erinnern, die keineswegs religiöser oder metaphysischer Natur sein müssen. So dienen Konzepte der Reduktion häufig dazu, grundlegende Ideen und Strukturmodelle anschaulich zu machen. In diesem Kontext bedeutet jedes Material wegen seines sinnlichen Charakters eine Form von

Reichtum, der von den abstrakten Strukturprozessen ablenken kann. Immaterialisierung und Konzeptionalisierung gehören zu den wichtigsten Tendenzen der Künste im 20. Jahrhundert. Besonders drastisch formulierte sie Marcel Duchamps. Er wandte sich offen gegen das, was er als Retina-Kunst bezeichnete, bloße Kunst fürs Auge und die Netzhaut. Damit behauptete er auch die Unabhängigkeit seines Denkens von den in den Künsten insgesamt häufig überschätzten Materialien. Im Bestreben, sich mit den Mechanismen auseinanderzusetzen, die die Kunst auf die Wahrnehmung ausübt, verzichtete er ganz bewußt darauf, selbst überhaupt noch zu malen.

Sonderfall Musik

Obwohl die ökonomische Perspektive auch in der Musik bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts Aufmerksamkeit auf sich zog, so war der für Ideen einer Arte povera charakteristische Umgang mit dem Material in der Musik lange Zeit versperrt. Die Gründe dafür liegen in dem besonderen Materialverständnis, das sich in der Musik der klassisch-romantischen Tradition ausgebildet hat. Es ist vor allem die Reinheit des Materials, die hier eine Rolle spielt, sowie die Tatsache, daß das musikalische Material eine eigene Welt konstituiert. Die Reinheit der Klänge ist dabei das Fundament dafür, daß sich in dieser Welt auch eine besondere Ordnung ausbilden konnte. Diese Ordnung fand ihren Ausdruck zunächst in der Tonalität, später aber in Konzepten, die sich als Kritik wie als Weiterentwicklung der Tonalität verstanden – dies gilt für die Zwölftonmusik ebenso wie für die serielle. Diese innere Ordnung hat zentrale Funktion für das Selbstverständnis dieser Musik. Dies wird deutlich an Pierre Boulez' fundamentaler Kritik, die er zum einen an der Musik Pierre Schaeffers, zum anderen an der von John Cage äußerte. Beide Male ging es um das musikalische Material – Cage wie Schaeffer arbeiteten mit Alltagsgeräuschen, mit denen man diese innere Ordnung der Musik gar nicht erzeugen kann. Boulez' Kritik ist für das Materialverständnis der Musik sehr aufschlußreich. Sobald nämlich, das hat Boulez genau erkannt, das musikalische Material nicht mehr allein wegen musikalischer Aspekte zur Debatte steht, kommt es zu einer grundlegenden Veränderung. Letztlich ist es eine Erweiterung, wie sie für die Künste im späten 20. Jahrhundert insgesamt charakteristisch ist: Die Ärmlichkeit musikalischer Materialien zeigt sich nicht unbedingt allein in ihrem Klangcharakter, die Assoziationen, die sie auslösen, stellen Bezüge zu alltäglichen Erfahrungen her. Bis heute ist diese Erweiterung in der Musik aber auch in der bildenden Kunst ein Konflikt – die Instrumentalmusik befindet sich hier in der Situation der Malerei, in die Rauschenberg und andere ungewöhnliche Materialien integrieren haben. Dennoch besitzt auch sie eine eigene innere Entwicklungslogik, die sich aus der Auseinandersetzung mit der Fläche und Farbe resultiert und die parallel zu den Erweiterungsprozessen von den Malern weiter verfolgt wird.

Askese statt Action Painting

Bei der Erweiterung des Musikalischen stößt man zwangsläufig auch auf den eigentlichen kompositorischen Prozeß, der seit Jackson Pollocks Action painting als Moment des Werks begriffen werden kann. Sinnlichkeit ist für das kreative Geschehen stets ebenso Voraussetzung wie Hindernis. Wenn Peter Ablinger berichtet, daß er Anfang der 90er Jahre gerne und häufig im Kloster komponiert hat, dann beschreibt er eine Verhaltensweise, wie sie für intellektuelle und kreative Arbeitsprozesse weit verbreitet ist: Die Suche nach einem Ort, der wenig Ablenkung bereit hält, aber dafür eine strikte Ordnung im Tagesablauf, die einen Halt zu geben vermag, um sich den Belastungen auszusetzen, wie sie bei kreativen Prozessen auftreten. Karlheinz Stockhausens *Goldstaub – Aus den sieben Tagen* verkehrt diese Strategie in ihr Gegenteil: Mit dem weitgehenden Verzicht auf Nahrung, der Reduktion von Schlaf und von Kontakten zur Außenwelt werden die Anstrengungen und Belastungen, die mit dem kreativen Prozeß verbunden sind, gezielt weiter gesteigert. Stockhausen überträgt die

Situation des Komponisten auf die des Interpreten. Offensichtlich soll dieser nicht die Situation herstellen, in der er die Aufführung von Stockhausens Werk optimal vorbereiten könnte. Es geht vielmehr darum, die Erzeugung von Klängen zu einer existentiellen Erfahrung und damit zu etwas Einzigartigem zu machen. Wie sehr hier metaphysische und religiöse Offenbarungshoffnungen mitspielen, kann nur vermutet werden. Daß Sexualität, Sinnlichkeit, wie sie Pollocks Action Painting prägen, in komponierter Musik nicht so unmittelbar zum Zuge kommen, ist evident und dennoch erscheint diese Differenz als bezeichnend für Stockhausens Version einer Intensivierung kreativer Prozesse.

Musica povera?
Bis heute sind Boulez' Vorbehalte gegen alle musikalischen Erweiterungstendenzen wirksam. Aber nicht etwa, weil seine Argumentation so überzeugend wäre. Nein, es gibt eine gewisse Zwangsläufigkeit – solange sich Komponisten mit dem Instrumentalkörper auseinandersetzen, so lange sie also für Geige, Klavier oder Orchester komponieren, sind ärmliche Materialien nur Randphänomene. Helmut Lachenmann hat ihnen mit seiner *musique condrète instrumentale* einen ausgezeichneten Raum innerhalb der Instrumentalmusik zugewiesen. Die Reaktionen der Musiker, die Schwierigkeiten, diese Musik durchzusetzen, belegen aber auch die Schwerkraft der bestehenden Instrumentalverhältnisse.

In den USA ist dagegen, darauf hat mich Peter Ablinger hingewiesen, synthetisch generierte Musik insofern eine Art Musica povera, weil amerikanische Komponisten Mitte der 60er Jahre nur so überhaupt als Komponist kontinuierlich aktiv sein konnten. Auch die Minimalkomponisten komponierten zunächst mit Tonband und elektronischer Technik, später gründeten sie ihre eigenen Instrumentalensemble und machten sich so unabhängig von der amerikanischen Musikszene. Die 1966 gegründete Sonic Arts Union war dagegen eine Gruppe amerikanischer Komponisten, die sich mit synthetischer Klanggenerierung auseinandersetzten, weil sie darin eine wirkliche Chance sahen, überhaupt kompositorisch zu arbeiten. Zu der Gruppe gehörte Robert Ashley, der angesichts fehlender Opernhäuser in den USA lieber TV-Opern komponierte, sowie Alvin Lucier, der mit Vorliebe Alltagselektronik und neue Forschungsprojekte an seiner Universität musikalisch umwidmete. Bis heute ist es für junge Komponisten in den USA nur selten möglich, Kompositionsaufträge zu erhalten und mehr oder weniger kontinuierlich mit Interpreten und Ensembles zusammenzuarbeiten. Die im deutschsprachigen Raum existierenden Schwierigkeiten haben genau gegenteilige Gründe: Die hohe Qualität und Vielzahl guter Ensembles und Musiker übt auf Komponisten geradezu einen Zwang aus – das Komponieren für Instrumentalisten oder Ensembles steht dermaßen im Vordergrund, daß andere Möglichkeiten kaum Beachtung finden.

Ansätze einer Musica Povera finden sich am ehesten in den verschiedenen Neo-Avantgardebewegungen. Obwohl, wie schon bei den Dadaisten und Surrealisten, auch in den 60er und 70er Jahren Komponisten nur am Rande beteiligt waren, spielten musikalische Aspekte doch eine wichtige Rolle. Die Fluxuskünstler eigneten sich die Ideen John Cages an, der sich nie auf die Seite von Reichtum oder Armut geschlagen hätte und bei einfachsten Objekten ihre Vielfalt, ihren Reichtum demonstrierte, etwa indem er das Sehen und das Hören zusammenbrachte. Bei den Fluxisten umfaßt das Spektrum des Musikalischen die sich selbstzerstörenden lärmenden Maschinen Yves Tinguelys ebenso wie George Brechts Event Cards, mit denen die Reduktion auch die Partitur erfaßt. Es gibt eine ganze Reihe von Komponisten, die der Fluxus-Bewegung nahestanden: La Monte Young, Nam June Paik, James Tenney, Dieter Schnebel oder auch Mauricio Kagel sind hier zu nennen. Doch wahrhaft exemplarisch für eine Musik der Armut ist das Werk des amerikanischen Komponisten und Klangkünstlers Joe Jones. Seine Musik, seine Objekte und Instrumente sind Ausdruck eines konsequent mit einfachsten und billigsten Materialien operierenden

musikalischen Denkens. Jones machte die Musik in sehr radikalem Sinne zu einem Teil seines Lebens – so lebte er in dem Music Store, den er einige Jahre in New York betrieb. Viele seiner Objekte sind ebenso klein wie sparsam und verlangen Stille und Schweigen – anders sind sie gar nicht zu hören.

Bis heute finden sich ungewöhnliche Materialien in der Konzertmusik eher selten. Zwar setzen sich synthetische generierte Klänge allmählich durch, einfache, verbrauchte Materialien dagegen gelingt dies bisher keineswegs. Musiker und Komponisten, die Armut und Abnutzung als musikalische Qualitäten begreifen, komponieren nur selten Instrumentalmusik, dagegen finden sich solche Materialien in Klangkunst, Improvisation und Musiktheater um so häufiger. Dort sind Materialien, die man der Tradition von Fluxus oder Arte povera zuordnen würde, inzwischen ähnlich weit verbreitet wie in der bildenden Kunst. Doch Komponisten wie Georg Nussbaumer oder Sven Åke Johansson

Die arme Musik des schwedischen Schlagzeugers, Improvisationskünstlers und Komponisten Sven Åke Johanssons, das ist Peter Ablinger zufolge: „*einfache Materialien* benutzen, das *Nächstliegende* tun, es *selber* tun, und, die Musik *von sich selber weg*nehmen". Es selber tun ist das Einfachste und das beste Bild für arme Musik, nämlich durch Aufhebung der Trennung von Komponieren und Interpretieren in der Improvisation. Die Musik von sich selber wegnehmen, das gelingt Johansson, indem er mit Objekten hantiert, die auf den ersten Blick nichts Musikalisches an sich haben: mit einem Telefonbuch, einem Traktor. Aber auch Musikinstrumente verlieren ihren musikalischen Charakter. „Tatsächlich", schreibt Ablinger, „ mutiert bei ihm eine Violine wieder zu einem armen Instrument: Eine Violine ist ein Stück Holz, auf das ein Draht gespannt ist. Schlagen, Streichen, Blasen, Hupen, Starten, oder den Motor Ausstellen, werden zu Primärvorgängen, die als solche bereits den Zweck der Musik auszumachen scheinen." Doch auch bei dem Schweden besitzen Vorführung und Konzert entscheidende Funktionen – sie generieren das Ästhetische. Sogar das Notenschreiben wird zur Performance – dann interpretiert Johansson sich selbst. So wird in der Vorführung „aus der ärmsten Musik eine hinterlistig folgenreiche Angelegenheit" (Ablinger).

Für den österreichischen Komponisten Georg Nussbaumer, der vor allem im Grenzgebiet von Installationen und Musiktheater arbeitet, ist Musica Povera zuallererst eine Form der Enthüllung, nämlich „eine Enthüllung des kläglichen Kerns des gemeinhin als glanzvoll angenommenen". Aber ebenso „ein belassen der klänge, so wie sie beim ausführen der Partitur (die keine Klangschrift ist) eben entstehen". Darin äußert sich „ein Respekt vor den NICHT besonderen Dingen (z.B die Steine bei LAWINE/WELLE die nicht besonders klingen, keine tollen, besonders schön wackelnden Steine sind, sondern nur halbwegs rund sein sollen und dann klingen sie so wie sie eben klingen - und genau das ist das schöne, dieses Nebeneinander von überraschendem und banalem und schlechtem Klang." Nussbaumer beschränkt sich keineswegs auf das Einfache im Sinne des Eindeutigen. Als weitere Variante ärmlicher Musik nennt er „die ‚aufladung' von bedeutungslosem zu imposantem". Nussbaumer beschreibt dieses Konzept als eine Form der Behauptung, doch entscheidend ist: Es sind jedesmal „Behauptungen die nur mit der Phantasie/Imaginationsbereitschaft des Hörers funktionieren." Eine andere fast paradoxe Verwendung der Arte povera-Idee ist bei dem österreichischen Komponisten eine „Verschwendung der Mittel, die aber die Beschränkung der Wahrnehmung nach sich zieht (und vor Augen bzw. Ohren führt): z.B wenn ein Stück so großflächig inszeniert ist, dass man als Hörer nur einen kleinen Teil wahrnehmen kann: Vergeblichkeit und Vergänglichkeit". Nussbaumer interpretiert das Ärmliche, Klägliche, Glanzlose konsequent als musikalisches Phänomen. Ein gutes Beispiel dafür ist das 2006 beim Grazer Musikprotokoll uraufgeführte *Schwerefeld mit Luftabdrücken*. Nussbaumer bezeichnet es als „arte povera stück". Nicht nur sind fast alle der 5000 Objekte

"second hand", der Klang ergibt sich aus dem Fallen der Objekte. Das Fallen, Bild für den Niedergang wird zum Klangbild.

Resümee
Deutungsmöglichkeiten und Motive der Verwendung verbrauchter, glanzloser, banaler Materialien, Objekte oder Klangerzeuger sind sehr vielfältig sind und beschränken sich keineswegs auf Gesellschaftskritik. Allerdings beschränkt sich die Armutsästhetik weitgehend auf ein spezifisches Materialkonzept. Zwar werden auch künstlerische Haltungen – wie etwa Johanssons Verschränkung von Komponieren und Aufführen – und kompositorische Konzepte – etwa George Brechts Kärtchen, die als ebenso minimalistische wie sparsame Partituren Verwendung finden – in dieses Materialkonzept integriert.

Während die kritischen Impulse, die in den Konzepten einer arte povera zum Ausdruck kamen, in der bildenden Kunst inzwischen auch die Rolle der Institutionen reflektieren, gibt es in der Musik bis heute kaum Positionen, die der Appropriation Art oder Institutionskritik in der bildenden Kunst entsprechen, und auch die Gründe für diese unterschiedlichen Entwicklungen in Musik und bildender Kunst sind weitgehend unklar.

Zu denen, die sich in der Musik mit solchen Fragen befassen, gehören die Mitglieder des Ensembles Zwischentöne. Seit gut zwei Jahren wird das Ensemble von dem jungen amerikanischen Komponisten Bill Dietz geleitet. Dietz hat bei Ablinger Komposition studiert. In der Arbeit mit den Zwischentönen erprobt er Ideen der Fluxus-Künstler und des Scratch Orchestra, besonders aber von Marcel Broodthaers. Von Anfang an hat sich dieses semiprofessionelle, von Peter Ablinger gegründete Ensemble bewußt am Rand der etablierten Szene Neuer Musik verortet. In der Geschichte über „Musik und Armut“ müßte man ihm ein eigenes Kapitel widmen – mit dem Verzicht auf die üblichen Ansprüche auf Professionalität und Virtuosität hat es sich ungewöhnliche musikalische Perspektiven erarbeitet.

Derzeit gilt das besondere Interesse der Zwischentöner dem Publikum. In einer eigenen Reihe erkunden sie die Bedingungen der musikalischen Aufführungspraxis praktisch, im Konzert. Ob sich dabei auch neue Einsichten in das Verhältnis von Musik und Armut, Kunst und Geld ergeben, bleibt abzuwarten. Daß es zu diesen Themen auch weiterhin großen Gesprächsbedarf geben wird, wird niemanden überraschen.